ISSN 01037595

V. 26, n. 1, Jan./Jun. 2013

REVISTA BRASILEIRA de Música

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

SENTIDO, ESTILO E IDIOMATISMO

REVISTA BRASILEIRA de Música

Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 1-224, Jan./Jun. 2013

ISSN 01037595

Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 1-0, Jan./Jun. 2013

Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Sentido, estilo e idiomatismo
Sense, style and idiomaticism

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Carlos Levi: Reitor
Antônio Ledo: Vice-reitor
Debora Foguel: Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

CENTRO DE LETRAS E ARTES
Flora de Paoli
Decana

ESCOLA DE MÚSICA
Diretor: *André Cardoso*
Vice-diretor: *Marcos Nogueira*
Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *Afonso Barbosa Oliveira*
Coordenador do Curso de Licenciatura: *Celso Ramalho*
Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *João Vidal*
Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão: *Miriam Grosman*
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *Marcos Nogueira*
Editora-chefe da Revista Brasileira de Música: *Maria Alice Volpe*

Comissão executiva (membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil):
Marcos Nogueira, *Marcelo Verzoni*, *Maria José Chevitarese*, *Pauxy Gentil Nunes, Thelma Sydenstricker Álvares* e *Maria Alice Volpe*
Produção: *Elizabeth Villela*
Distribuição: *José Carlos Felix*
Revisão musicológica (Arquivo de Música Brasileira): *André Cardoso*
Editoração musical (Arquivo de Música Brasileira): *Sérgio Di Sabbato* e *Pedro Cantalice*
Revisão musical (Arquivo de Música Brasileira):
Revisão e copidesque: *Mônica Machado*
Projeto gráfico, capa, editoração e tratamento de imagens: *Márcia Carnaval*
Webmaster e webdesigner: *Francisco Conte*
Capa: *O Violinista* (Oscar Borgerth, professor da ENM), 1937, Candido Portinari
Agradecimento: *João Cândido Portinari*, *Elisa Albernaz* (Projeto Portinari)

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produção intelectual atualizada e relevante para o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT. O acesso é gratuito pela internet no site http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm

Endereço para correspondência: Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ
Rua do Passeio, 98, Lapa, Rio de Janeiro – RJ
Brasil
CEP: 20021-290
Tel.: 55 21 2240-1391
E-mail: revista@musica.ufrj.br

Catalogação: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454 Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. – Vol.1, n.1 (mar. 1934) – . Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 1934- .
Trimestral: 1934-1938 (v.1 - v.5)
Anual: 1939 (v.6)
Trimestral: 1940/1941 (v.7)
Anual: 1942-1991 (v.8 - v.19)
Irregular: 1992 – 2002 (v.20 - v.22)
Semestral: 2010 (v.23, n.1-2) ; 2011 (v.24, n.1-2)

ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.

CDD - 780.5

ISSN 01037595

REVISTA BRASILEIRA de Música

Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

EDITORA-CHEFE
Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL
Alda de Jesus Oliveira (UFBA, Salvador)
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Porto Alegre)
Elizabeth Travassos (UniRio, Rio de Janeiro)
Elliott Antokoletz (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Fabrizio Della Seta (Universidade de Pávia, Itália)
Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)
Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa)
João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG, Belo Horizonte)
Juan Pablo González (Universidade Alberto Hurtado, Santiago, Chile)
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)
Malena Kuss (Universidade do Norte do Texas, Denton, EUA)
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio, Rio de Janeiro)
Omar Corrado (Universidade de Buenos Aires, Argentina)
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Philip Gossett (Universidade de Chicago, EUA)
Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
Ralph P. Locke (Universidade de Rochester, NY, EUA)
Régis Duprat (USP, São Paulo)
Ricardo Tacuchian (UniRio, Rio de Janeiro)
Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside, EUA)
Sérgio Figueiredo (UDESC, Florianópolis)
Silvio Ferraz (UNICAMP, Campinas)

Poesilúdio nº 4 de Almeida Prado: dimensões de tempo e altura como ferramenta de subversão e ampliação do conceito de forma

*Edson Hansen Sant'Ana**

Resumo
Este artigo visa demonstrar as possibilidades formais assimétricas descendentes das interações entre o tempo e a altura que Almeida Prado realiza no *Poesilúdio nº 4*. Demonstra como os elementos são expandidos e contraídos, a partir de uma lógica que não exclui o diálogo com a teoria formal tonal tradicional, mas que reutiliza desse senso comum para estruturar seu gesto musical na sua composição atonal. A análise dessa peça é entremeada teoricamente com conceitos de Schoenberg (1967), Dunsby e Whittall (1988), numa revisão técnica e crítica pela teoria e análise, considerando ainda o modelo básico conceitual de tempo de Dahmen (2007). O posicionamento de Mann (1995) e a crítica pós-moderna de temporalidade de Jameson (2010) oferecem um embasamento teórico para interpretar os resultados analíticos dos materiais musicais, cuja função "tempo" resulta na ampliação e subversão no sentido da microforma.
Palavras-chave
Música brasileira – século XX – análise musical – música atonal – forma musical.

Abstract
This article aims to demonstrate the formal possibilities descendants of asymmetric interactions between time and time Almeida Prado performs the *Poesilúdio n. 4*. Demonstrates how the elements are expanded and contracted, from a logic that does not exclude dialogue with traditional tonal formal theory, but that reuses that common sense to structure his musical gesture in his atonal composition. The analysis of this piece is informed by theoretical concepts of Schoenberg (1967), Dunsby and Whittall (1988), within a critical and technical review of theory and analysis, taking also into consideration the basic conceptual model of time proposed by Dahmen (2007). The positioning of Mann (1995) and the postmodern critique of temporality Jameson (2010) offer a theoretical basis for interpreting the analytical results of musical materials, whose function "time" results in the expansion and subversion towards the microform.
Keywords
Brazilian music – 20th century – musical analysis – atonal music – musical form.

*Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso, Juína, Mato Grosso, Brazil. Endereço eletrônico: edhansen_2000@hotmail.com

Artigo recebido em 21 de janeiro de 2013 e aprovado em 26 de março de 2013.

O *Poesilúdio nº 4* pertence ao conjunto da obra *Dezesseis Poesilúdios* de Almeida Prado; composta para piano, tal obra foi construída na fase pós-moderna de suas produções. Essa peça é um exemplar que pode oferecer um entendimento sobre questões de tempo que interagem na dimensão da altura, tendo nesta combinação processual, uma ferramenta de ampliação do conceito de forma. Sobre os *Dezesseis Poesilúdios* de Almeida Prado, existem três dissertações: Moreira (2002), Rocha (2004) e Sant'Ana (2009); somando-se, dos mesmos autores, outros artigos publicados sobre a temática referente a parte ou ao conjunto da obra.

Neste trabalho, utiliza-se uma metodologia analítica que parte dos elementos constitutivos da peça, de maneira descritiva e sequencial – avaliando elementos temporais e de altura (estruturas acórdicas e distâncias intervalares: temas e seus desenvolvimentos). O trabalho analítico segue uma ideia dos princípios de coerência de um todo, que parte dos elementos menores para os maiores. Uma análise conceitual e metodológica baseada nos conceitos filosóficos e musicais de Schoenberg, não significando uma linha estrita. Schoenberg (2001, p. 43) propõe: "Porém, começando sempre do princípio; sempre observando e procurando ordenar as coisas, novamente, por nós mesmos, nada tendo por definitivo senão os fenômenos". E se nada está definido, senão os fenômenos, como propõe Schoenberg, tal pensamento se alia à tese da subdeterminação de Lacey (2008, p. 30) que sugere iniciar-se a averiguação científica pelos dados empíricos, e a posterior, buscar-se hipoteticamente validá-los numa teoria ajustável a esses dados empíricos. Uma preocupação permeia este trabalho, envolve a ressalva, se não uma crítica que Schoenberg faz aos teóricos que são iludidos numa necessidade de se encontrar leis para os fenômenos ocorridos.

> Observa-se um certo número de fenômenos, ordena-os segundo alguns critérios gerais e deduz disto leis. Tal é correto pela simples razão de que, infelizmente, não aparece ser possível de outra maneira. Mas, nesse ponto, começa o erro: chega à falsa conclusão de que essas leis, por corresponderem aparentemente após fenômenos observados durante certos momentos, serão válidas também para todos os fenômenos que se produzirem no futuro. E eis que o mais funesto: acredita-se haver encontrado uma medida [Maβstab] para o julgamento da obra artística que seja válida para as obras de arte futuras. E os teóricos, mesmo sendo constantemente desautorizados pela realidade, quando o consideram antiartístico "o que não soa segundo as regras", ainda assim "não abandonam a ilusão". (Schoenberg, 1999, p. 43)

Observa-se o conceito *Maβstab*[1] que Schoenberg aponta, e que será utilizado no desenvolvimento desta análise musical. Mas, a despeito das ressalvas de Schoenberg sobre os fenômenos, a análise segue um método de observação dos elementos menores para os maiores. Como ele diz "começando sempre do princípio; sempre observando e procurando ordenar as coisas, novamente, por nós mesmos". Num primeiro momento, a análise sequente e descritiva, pode oferecer certo cansaço, mas ela segue, como Lacey (2008) recomenda, a partir dos dados empíricos concernentes aos fenômenos.

Tomas Mann (1995), apresenta em seu livro *The magic mountain: a novel*, uma série de perguntas, as quais ajudam na discussão e entendimento sobre a dimensão do tempo.

> O que é o tempo? Um segredo — insubstancial e onipotente. Um pré-requisito do mundo externo, um movimento desordenado e diluído em corpos que existem e se movem no espaço. Mas o tempo existiria se não houvesse movimento? Haveria movimento se o tempo não existisse? Que questão! O tempo é uma função do espaço? Ou vice versa? Ou os dois são idênticos? Uma questão ainda maior! O tempo é ativo, por natureza ele como um verbo, tanto "gera" quanto "amadurece". Mas o quê ele gera? Mudança! Agora não é depois, aqui não é lá — pois em ambos os casos o movimento assenta-se no "entre". Mas já que medimos o tempo por um movimento circular fechado em si mesmo, poderíamos dizer de modo igualmente fácil que seu movimento e mudança são repouso e estagnação — pois o "depois" é constantemente repetido no "agora", o "lá", "aqui" [...] (Mann, 1995, p. 339)

A partir das perguntas que Mann faz, e em conjunto com o que Dahmen (2007, p. 53) explica através de Kant, que "não conseguimos imaginar" o tempo "de outra maneira que não o imaginando como uma linha no espaço, estendemo-lo infinitamente. Sem essa representação simplesmente não conseguimos reconhecê-lo". O pesquisador e físico continua dizendo, que "aprendemos com Albert Einstein que há uma íntima conexão entre tempo e espaço" (Dahmen, 2007, p. 48).

É nesse sentido que a forma, como compreensão apreendida das coerências de uma obra musical, tangencia o tempo sequencial e pontos sincrônicos no espaço. Como ela o faz? Através da relação horizontal, e também sequencial que a propriedade da altura pode ter com a temporalidade. Na música, o espaço é o território: onde na direção horizontal, são alocados os conteúdos de segmentos intervalares; e na direção vertical – os conteúdos acórdicos, os quais podem ter relações sincrônicas e também diacrônicas. "Porém, em se tratando de espaço, podemos ir para frente e para trás, para cima e para baixo, para a esquerda e para a direita, em cada uma das três possíveis direções (nós, físicos, falamos em dimensões)" (Dahmen, 2007, p. 48).

[1] Langenscheidt Euro-Wörterbuch Portugiesisch *Maβstab*: medida, proporção, extensão, grau, escala, critérios, referência, nível.

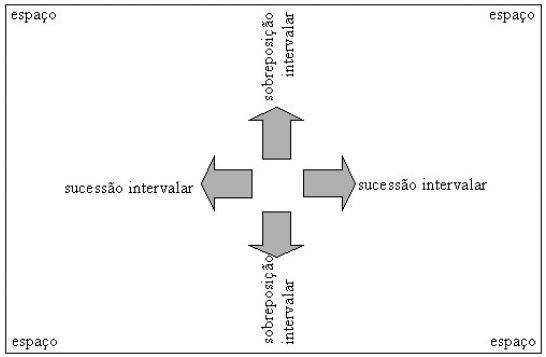

Figura 1. Direcionalidades do espaço: (altura) no tempo.

Os fenômenos que concernem ao tempo tocam e entrecortam localizações e pontos no espaço da altura: nota, intervalo, estrutura acórdica na dimensão diacrônica e sincrônica. "O fator tempo é, em última análise, a conexão mais potente entre as músicas de todas as épocas e civilizações" (Dunsby & Whittall, [1988] 2011, p. 138). Mesmo que se possa, a despeito dessa afirmação, revelar que teóricos escolham valorizar mais os parâmetros do tempo, do que parâmetros de altura, toda conjuntura teórica e tentativa neste trabalho é de comprovar a necessidade de interação entre tempo e altura, para avanço e compreensão das questões da medida formal.

A Figura 1 demonstra, a partir do que Dahmen propõe, de que o tempo e o espaço são dimensões que o autor chama de "espaço-tempo". É a partir do entendimento do conceito "espaço-tempo" e das tangências entre tempo e altura na obra musical, que a forma pode ser delineada como um domínio da compreensão dos processos e alocações dos materiais musicais.

Schoenberg acrescenta o argumento da necessidade da memória e do pré-conhecimento de "toda a obra" para se realizar a determinação formal de uma obra.

> Deve-se levar em conta que em música e também na poesia o reconhecimento de forma depende essencialmente de fatores distintos do que aqueles das artes [...] Ele depende somente das faculdades artísticas de uma pessoa e se ela pode detectar o equilíbrio das forças centrífugas e centrípetas que constituem forma. Simultaneamente, percebe-se forma e conteúdo. Em contraste a isso, na música a percepção da forma musical é condicionada pelo conhecimento de toda a obra. Não existe momento, em nenhum ponto da peça, nem no começo, meio ou fim, que o ouvinte esteja em posição de determinar a forma. Para termos consciência da forma devemos ter em mente não somente o conteúdo, mas também aquelas forças centrífugas e centrípetas que podem finalmente parar a produção de movimento e que podem chegar a um equilíbrio. (Schoenberg, 1949)[2]

O tom a partir do final do Romantismo seguiu um caminho cada vez mais cromático em sua estrutura interna, em possíveis relações e sucessões melódicas, até a sua implosão encontrando-se no atonalismo e no serialismo. Igualmente a forma, ao iniciar-se o século XX, passa também pelo processo de desmonte de suas referências e modelos. Assim como ao sistema tonal sobrepôs-se o atonal, no que concerne à forma, o que é aformal se estabelecerá como uma consequência natural. Para Dunsby & Whittall, [1988] 2011, p. 137) quando afirmam e reforçam o que Schoenberg diz, que não faz diferença entre "obras – não exclui a possibilidade de analogias entre formas de composições tonais e atonais". Nesse sentido a metodologia analítica aqui adotada, estabelece algumas correlações formais utilizadas na música tonal, principalmente aquelas para discorrer sobre forma (ex. tema/frase entendidos como parte ou subcompasso neste trabalho).

Nos *Poesilúdios*, o conteúdo estrutural das notas e as inflexões acórdicas percorrem uma disposição flutuante caracterizando uma peça não tonal. "A inexistência de um centro reforça a ênfase aos acordes pivôs, que não formam qualquer progressão que necessite de resolução ou que possa ser relacionada à música tonal" (Moreira, 2002, p. 127).

A ANÁLISE

O autor retrata as "formigas" do quadro da pintora Berenice Toledo (artista plástica de um grupo de pintores atuantes na Unicamp por volta de 1980). O autor parece querer aqui distribuir as "formigas" no papel e daí fica essa impressão espa-

[2] O manuscrito original pertence a um conjunto de anotações de Schoenberg, e encontra-se catalogado e depositado no Arnold Schoenberg Center na Áustria, Viena, e o manuscrito está identificado sob o registro de nº T51.17.

cial, quando se contempla a partitura – elas parecem estar andando pelo papel – procedimento chamado de *word-painting.*[3]

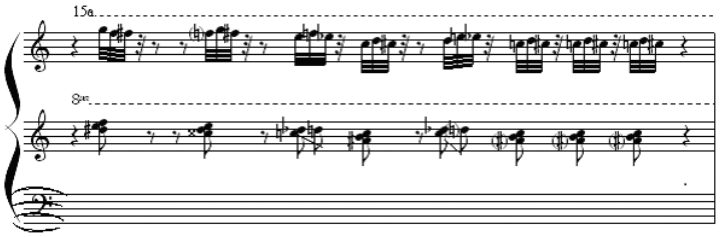

Figura 2. *Word painting*: as formigas representadas pelas fusas e as estruturas de 2as sobrepostas no acompanhamento, e igualmente na representação do material executado pela mão direita.

Algumas considerações extraídas de uma pesquisa anterior sobre este *Poesilúdio*, revelam que:

> o primeiro dado importante é ausência de fórmula de compasso neste *Poesilúdio*. A ocorrência de barras de compasso tracejadas, assumindo mais uma função de separar materiais, do que de dar uma função métrica da frase, ou de objetivos formais. Já visualmente ela se apresenta como uma estrutura que inspira liberdade, imprevisibilidade. Questões de ambiguidade afloram no que tange à forma. Se não há barra de compasso, a arrumação rítmica fica mais agrupada como em módulos; e se não há fórmula de compasso – então já por esse proceder, estabelece-se uma entrada para aspectos de indefinição.
>
> Os materiais são desenvolvidos tematicamente dentro de espaços não usuais. O compasso passa ser o espaço para conter todo um material maior do que o esperado para um compasso. Em Almeida Prado um tema pode estar contido dentro de um compasso. Enquanto que, outrora no sistema tonal, um tema geralmente necessita de uma quantidade e proporção de compassos compatíveis predominantemente a frases regulares. (Sant' Ana, 2009, p. 88)

[3] The New Grove Dictionary of Music and Musicians – "word-painting": O uso de sinais musicais em uma obra com um texto real ou subentendido para refletir, muitas vezes pictoricamente, o significado literal ou figurativo de uma palavra ou frase. [...] O termo geralmente é mais aplicado à música vocal, embora uma peça instrumental programática possa em algum sentido explorar a técnica. *Word-painting* é frequentemente diferenciado de *mood* ou *tone-painting*, termos que estão mais preocupados com a representação musical do afeto mais genérico, ou outros mundos de uma obra, embora as categorias não estejam sempre claras: uma ária de Bach ou uma canção de Schubert, por exemplo, podem tomar um motivo melódico ou de acompanhamento gerado pelo *word-painting* e basear o material musical completo nele para expressar o afeto dominante ou imagem do texto".

Moreira (2002, p. 123) aponta, que neste *Poesilúdio* há seis (6) compassos literais – daqueles representados por barra de linha cheia. Considerando a ocorrência das linhas tracejadas, tem-se então 17 subcompassos (partes). No *Poesilúdio*, toda a organização é uma reconstituição dos tratamentos formais quanto à barra de compasso, uma metalinguagem com objetivos críticos, em que o compositor aciona o contraste, organizando os conteúdos entre barras de compasso de linha cheia ou tracejada.

Nesse *Poesilúdio,* cada compasso tem o papel formal de equivalência a uma frase, e o subcompasso a uma semifrase: chamada aqui de uma parte. Desta maneira, a forma e o tempo são reprocessados abrindo múltiplas possibilidades, uma intenção crítica de releitura poética quanto à forma.

COMPASSO 1: PARTE 1: TEMA CORAL A

Tema harmônico, um coral instrumental que se inicia em duas vozes, sendo o terceiro acorde da sequência uma tríade completa. A partir do quarto acorde acrescentam-se mais duas vozes em estado de oitava. São sete estruturas acórdicas que evidenciam uma medida (*Maβstab*, cf. Schoenberg, 1999, p. 43) assimétrica, quanto aos pulsos – como mínima ou semínima (neste exemplo considere-se a mínima como pulso; Figura 3). Toda a frase se resume em termos de estruturas acórdicas na proporção de: 6+1=7, ou 3+3+1=7, ou 3+4=7. O pulso em mínimas, por outro lado pode ser subdividido em semínimas, nesse caso seria equivalente a 16 semínimas (com fórmula de compasso em 16 por 4 ou em 8 por 2).

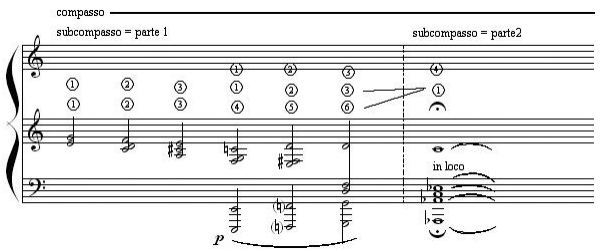

Figura 3. Tema coral A (cinco vozes).

COMPASSO 1: PARTE 2: MICRODESENVOLVIMENTO (VARIAÇÃO)

O desenvolvimento do tema coral A está em variação – um microdesenvolvimento a partir da melodia, na voz superior. Simbolizando as "formiguinhas" do quadro da

pintora, a melodia desta parte, é composta por intervalos de segundas em ritmo figurado em geral por fusas. A primeira fusa de cada célula equivale à nota da melodia que está na parte 1 do tema coral A. Seguem-se sempre mais duas fusas, numa disposição intervalar de segundas, cumprindo uma formulação de pulso em 16 por 8.

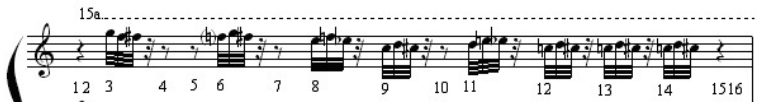

Figura 4. Microdesenvolvimento (parte 2) a partir do tema coral A (parte 1) que faz alusão às "formiguinhas" num 16 por 8.

O material do desenvolvimento do tema A é iniciado numa sobreposição de planos, dando ideia de retomada, ideia de resposta em contraponto de planos.

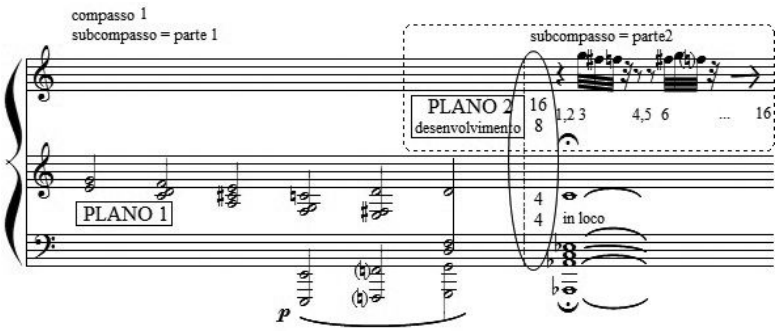

Figura 5. Dois planos estruturais: ponto de conexão entre tema A (parte 1, subcompasso 1) e o plano do desenvolvimento (parte 2, subcompasso 2).

O acompanhamento é composto por estruturas acordais de segundas menores sobrepostas – são estruturas triádicas – na disposição de *pré-clusters*[4] entendendo-se estes, como não *clusters*[5] completos.

[4] *Pré-cluster* uma formação qualquer que não caracterize um tríade perfeita, mas um tríade de segundas menores, atribui-se aqui tal classificação.
[5] Persichetti, Vincent. 1961, p.128 – *cluster*: "Quando uma passagem está dominada por acordes de segundas, dispostos predominantemente sem inverter, de tal maneira que a maioria das vozes estão distantes de uma segunda, esses acordes chamam-se *clusters*".

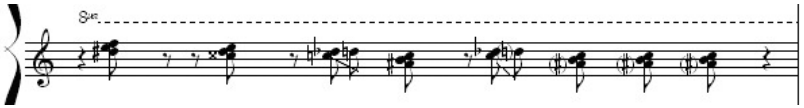

Figura 6. *Pré-clusters* como acompanhamento na parte 2 do tema coral A.

O compositor, como numa alusão à tríade do sistema tonal, propõe uma estrutura acordal também triádica, mas que vem com um diferencial significativo que é conseguido através das sobreposições dos três intervalos de segundas menores. Os intervalos de segundas como na música não tonal, são recorrentes, como uma marca da expressão e vínculo com a poética da música do século XX. Ao aludir ao *cluster*, o compositor faz uma crítica musical, revitalizando seu gesto composicional, trazendo somente uma síntese, uma essência – uma estrutura acordal sintética: o pré-*cluster* (uma estrutura triádica por segundas menores) em contraponto ao que a tríade é para o sistema tonal.

Pela análise desenvolvida neste trabalho, observa-se que Almeida Prado utiliza as ordens e sistemas provenientes da música tonal, mas que, mudados em favor de uma poética subversora e crítica, coloca todo o resultado na disposição de música não tonal. Com tal organização, ele consegue negar a tonalidade, sem sair de algumas forças centrífugas e centrípetas da organização tonal – o acorde – que não se entrega à naturalidade tonal. Esse trânsito "entre" o tonal e o atonal, produz uma ambiguidade, por um princípio necessário de sobreposição contrastante (Almeida Prado, 1985; Moreira, 2002; Nadai, 2007; Sant'Ana, 2009).

No texto *Escuta: lugar das multiplicidades musicais* de Gubernikoff (2012), a pesquisadora traz uma interessante consideração sobre Boulez, que curiosamente era sempre citado por Almeida Prado em suas aulas de Composição na Unicamp. O dado importante no texto da escritora é revelar que, como em Boulez, a condição de Almeida Prado como aquele que se relaciona com uma escuta transformada quanto ao "sistema hegemônico do passado":

> No caso das obras de Boulez, a situação que nós encontramos foi a de muitos textos escritos à mesma época de suas obras, que ajudam a esclarecer alguns aspectos, mas no contato empírico com a escuta e a partitura, a situação se transforma e começam a emergir aspectos mais relacionados a sua formação tradicionalista no Conservatório de Paris, aliada à admiração a um compositor, como Stravinsky. As observações empíricas, se relacionadas à abundante produção teórica de Boulez, demonstram, como bem salientou Jean Jacques Nattiez, que Boulez é o mais tradicionalista dentre os compositores de vanguarda, sendo um compositor tão ambíguo em suas proposições quanto Schoenberg, que ele mesmo o elegeu, como seu pai freudiano, mesmo apesar de já morto. (Gubernikoff, 2012, p. 171)

Se Almeida Prado tem uma origem tradicionalista como Boulez ou não, o enfoque é, que sendo também vanguarda, possui uma inerente ambição crítica ao tradicional utilizando uma escuta transformada da conjuntura dos elementos presentes no sistema tonal.

COMPASSO 2: PARTE 1: TEMA CORAL B (VARIAÇÃO DO TEMA A?)

O tema coral B, igualmente como o tema coral A, tem sete acordes que aparecem com graus omitidos e numa disposição que imprime contraste e ambiguidade. Com pulsos em 16 por 4, segue em estrutura homofônica à cinco vozes. A melodia neste tema coral B, difere do tema coral A.

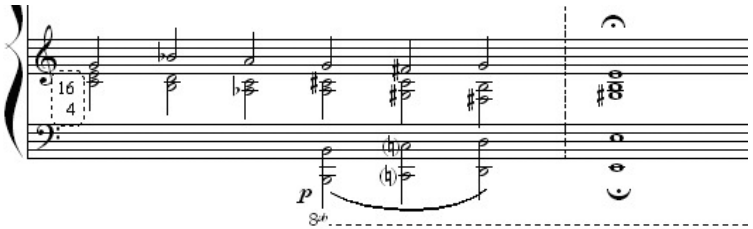

Figura 7. Tema coral B com acordes possuindo omissões de graus em suas estruturas.

Há uma correlação entre os temas A e B. Seguindo os mesmos parâmetros de frase rítmica, a estrutura acórdica e o segmento melódico de B não são semelhantes ao tema A. Pode-se julgar em hipótese, que este tema B parece ser um desenvolvimento do tema A. Esse paralelismo, como se o tema B refletisse o tema A, pode ser pensado a partir, da constante relação que o compositor tem com as artes plásticas, que trazem questões de imagem – uma relação refletida, uma relação em prisma.

> Os paralelismos – astronômico, afro – eram muito nítidos, eles não se integravam. Na fase pós-moderna [4ª fase], existe uma interligação de texturas não necessariamente coerentes: um material modal pode ser seguido por *cluster* (parece que não deviam estar juntos, mas

estão: citações, releituras, divagações e uma incoerência assumidamente onírica, surreal). Isso é o pós-moderno na pintura e no cinema também. (Almeida Prado *apud* Moreira, 2002, p. 59)

COMPASSO 2: PARTE 2: DESENVOLVIMENTO DECEPTIVO

Microdesenvolvimento do tema B que, de maneira interrompida, vai até à quarta nota do tema. A célula rítmica é composta de seis notas ascendentes (seis fusas em sextinas: três pela mão esquerda e três pela mão direita). Há um total de pulsos básicos medidos em 12 por 8. Uma contração nesta medida ocorre quanto ao desenvolvimento incompleto e pela quantidade menor de pulsos de colcheia em relação ao desenvolvimento do tema A.

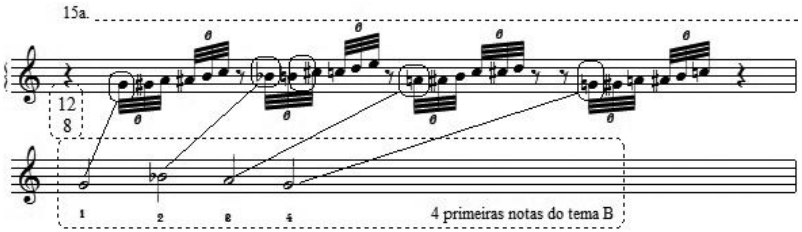

Figura 8. Microdesenvolvimento do tema coral B que vai até a 4ª nota da melodia. Como no tema A, semelhante desenvolvimento do tema B ocorre em dois planos.

A poética pós-moderna impregnada de objetividade causa uma necessidade de concisão, e é sintomático o seu tempo econômico. "Sua brevidade deriva precisamente da exigência de uma densidade suprema. Esta proíbe o supérfluo. E assim se rebela contra a extensão no tempo, que é a base da concepção da obra musical desde o século XVIII, por certo, desde Beethoven" (Adorno, [1958] 2007, p. 39).

COMPASSO 3: PARTE 1: TEMA C (DEFASAGEM)

Esse tema se desenvolve em seis acordes, sendo que a distribuição e a textura continuam de maneira homofônica (em cinco vozes). Com exceção do último acorde que contém sete vozes, a melodia é baseada em um desmembramento arpejado da harmonia de Lá diminuto com sétima menor. A textura da estrutura parece buscar alguma referência da tríade convencional – o intervalo de terça. Outro dado considerável é a relação de contraste entre intervalos que recolocam a interpretação

estrutural acordal em várias dualidades tonais. É como se ocorresse uma reutilização dos códigos e condições tradicionais da harmonia, sendo recomentados pelo compositor, buscando nessas sutilezas, possíveis novos significados. Assim, as novas disposições criticam indelevelmente o que é o tradicional, por uma nova disposição, pelos diferentes significados que podem ser atribuídos aos intervalos, que são elevados à categoria de estrutura acórdica resumida – fixando ideia de síntese, de essência. Há uma intenção processual de caráter e textura estratificada (estratificação, mais que nos outros dois temas anteriores). Uma sobreposição de tipos de materiais que se diferem quanto ao plano de estruturas – mão esquerda e mão direita. Nestes dois planos, um plano (m.e.) segue intervalos melódicos consonantes (oitavas: utilizando uma pentatônica do acorde de Dó maior), e outro plano (m.d.) traz intervalos – consonantes (terças) e pseudodissonantes (quartas), sendo os acordes quartais, uma referência à música moderna e pós-tonal.

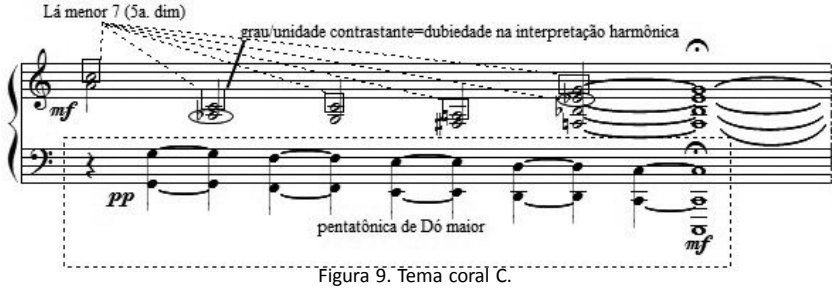

Figura 9. Tema coral C.

Pode-se propor que esse processo de defasagem dos materiais em superposição de planos em disposições diferentes é conseguido por um deslocamento no eixo do tempo. O tempo e a altura, em suas recombinações, possibilitam nova disposição quantos aos planos e seus conteúdos.

COMPASSO 3: PARTE 2: DESENVOLVIMENTO (VARIAÇÃO POR CLASSES DE MATERIAIS)

O microdesenvolvimento nesta parte 2 é semelhante como em outras partes 2 dos desenvolvimentos anteriores. A primeira nota de cada célula do desenvolvimento tem por base a nota inicial de cada inflexão melódica do tema coral C. Tipos de materiais são contrastados num compasso de 10 por 8, onde se distribui material cromático *versus* tetracordes de escalas diferentes, dispostos nesta ordem: 1º tetracorde de Ré sustenido menor; 2º tetracorde de Fá menor; e 1º tetracorde de Si bemol maior.

(10) (8)	tema coral C' - desenvolvimento com idéia de variação						
	material cromático + material de tetracorde de harmonia/escala; ambos baseados no tema melódico C pergunta (m.e.) resposta (m.d.)						
sistema 6							
grupo cromático	grupo cromático	grupo cromático	1.º tetracorde de D#m	grupo cromático	2.º tetracorde de Fm	grupo cromático	1º. tetracorde de Bb
do4si3sib3			ré#3mi#3fá#3sol#3		do3réb3mob3fá3		sib3do4ré4mib4
	do3do#3ré4	do3do#3ré4		lá2lá#2si2		sol3sol#3lá 3	

Figura 10. Microdesenvolvimento do tema coral C.

COMPASSOS 1, 2 E 3: UMA SÍNTESE DO TEMPO

O diagrama abaixo (Figura 11) demonstra o estabelecimento de semelhanças entre os compassos 1, 2 e 3. Portanto, aspectos recorrentes como tipos de pulsos, adotados em cada parte (subcompasso) estão em alternância. Entre as partes ocorrem pulsos de semínima e pulsos de colcheias. A quantidade de pulsos observados em cada subcompasso consegue revelar expansões e contrações da medida (*Maβstab*) formal.

	sub-compassos	tema/ micro-des.	quantidades de pulsos	gesto da medida			
				parte anterior	parte 1 anterior	parte 2 anterior	média
c.1	parte1	tema A	16 4	proposição	proposição		proposição
	parte 2	micro-des. A	16 8	contração		proposição	contração
c.2	parte1	tema B	16 4	expansão	manutenção		expansão
	parte 2	micro-des. B	12 8	contração		contração	contração
c.3	parte1	tema C	14 4	expansão	contração		expansão contração
	parte 2	micro-des. C	10 8	contração		contração	contração

Figura 11. Proposição da medida formal-temporal dos pulsos e seus direcionamentos de expansão e contração nos subcompassos dos compassos 1, 2 e 3.

A relação entre pulso e medida do segmento (tema e microdesenvolvimento), é determinada pela espécie do valor da figura e pela quantidade desses pulsos. Em consequência disso, o movimento de expansão e contração entre as partes (subcompassos) é compreendido a partir da comparação das partes anteriores nas colu-

nas do gesto da medida na Figura 11. Outra percepção pode ser adquirida comparativamente na coluna dos subcompassos entre todas as partes 1, no que tange ao alongamento e encurtamento dos segmentos das partes 2.

Numa primeira síntese de compreensão quanto ao tempo, existem três procedimentos que se deflagram nos três primeiros compassos desta peça, como uma forma de registro para alterações no tempo: 1) a hipotética existência de fórmulas de compasso que possibilita medir contrações e expansões, cujas fórmulas, não constam na partitura: estão subentendidas pelo pulso; 2) a presença de barras de compasso tracejadas subdividindo compassos em subcompassos: alterando tempo e forma – uma reconceituação formal; e 3) a ocorrência de pausas nos microdesenvolvimentos: diluindo o "*continuum* do tempo" (Adorno, [1958] 2007, p. 54). Ainda e "Uma vez mais a música submete o tempo: não mais dominando-o depois de havê-lo preenchido com ela, mas negando-o, graças à construção onipresente, graças a uma suspensão de todos os momentos musicais" (Adorno, [1958] 2007, p. 54).

O ÁPICE DA ASSIMETRIA NA MEDIDA FORMAL: AMBIGUIDADE INTENCIONAL COMPASSO 4: PARTE 1, TEMA CORAL D (DEFASAGEM E EXPANSÃO DA *MAβSTAB*)

Neste tema há nove acordes e a textura é homofônica; há defasagens nas oitavas do acompanhamento, características semelhantes ao tema coral C. Há dois aspectos diferentes significativos no compasso 4: a) o tema/segmento mais alargado contêm 22 pulsos de semínima – é a maior medida (*Maβstab*) da peça; e b) o sexto acorde da sequência está num tratamento temporal expandido – parecendo propor uma pontuação cadencial, onde logo o compositor retoma o segmento, e o conclui com mais três estruturas acórdicas.

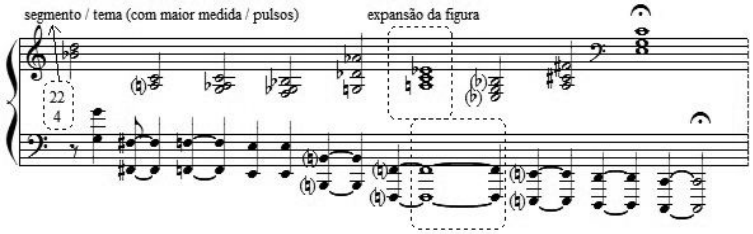

Figura 12. Tema D: segmento com acorde de medida expandida na parte central de sua estrutura – diferencial entre os temas.

COMPASSO 4: PARTE 2

Esta parte tem seis conjuntos rítmicos de fusas, dispostas em saltos de terça e relação de segundas formando ideias de ornamento (trinado, bordadura), bem como certas ordens de tetracordes de escala e outras possibilidades escalares.

COMPASSO 4: PARTE 3

Nesta parte, o microdesenvolvimento caminha com fins de ampliação do conceito da segunda menor. A análise pode indicar que há bordadura, mas, estará correto, se a conclusão for de passagem melódica, assim como ornamento, ou se afirmado que há uma escala cromática. A discussão musical envolve a temática da segunda menor, com as possíveis utilizações desse intervalo em modelos materiais diferentes (passagem melódica, aproximação cromática, bordadura, trinado, escala cromática etc.).

O autor parece intencionalmente evocar a imprecisão, dualidade e dubiedade – quer provocar múltiplas interpretações. Seria uma forma de cristalizar o ato da imprecisão na composição. Quando Almeida Prado toma essa decisão de aplicar imprecisão e dubiedade, o faz com vistas a sistematizar e fazer voltar a atenção ao gesto composicional. O material parece não ser mais o centro, o compositor parece reforçar a atenção em direção ao gesto, e não ao conteúdo.

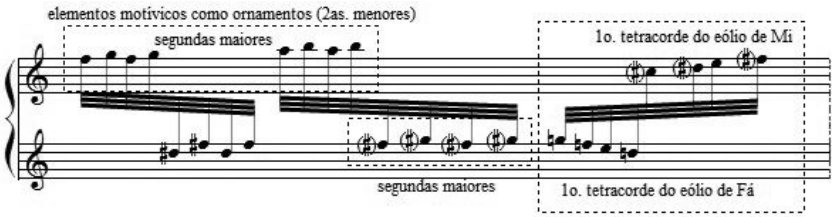

Figura 13. Trecho em que se inicia a busca pelo clímax e liquidação do desenvolvimento do tema D por extenuação de segundas menores em diversos tipos de materiais.

COMPASSO 4: PARTE 4

Nesta parte acontece uma extensão do discurso da parte 3, em semelhante trabalho. A exploração da região aguda do piano continua com acompanhamento de material em intervalos de segundas e suas possibilidades.

COMPASSO 4: PARTE 5 (CLÍMAX E LIQUIDAÇÃO DAS SEGUNDAS)

Representa o clímax dessa ordem e organização dos materiais de segundas. O clímax nesta parte é rítmico e cromático. Existem sete grupos de fusas. É a parte mais extensa do microdesenvolvimento deste compasso 4.

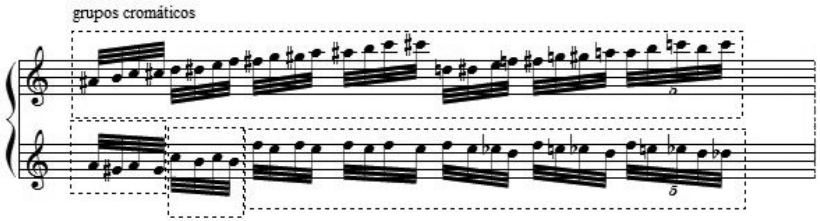

Figura 14. Parte 5 do desenvolvimento do tema D por liquidação das segundas menores e a utilização da barra tracejada no final desta parte 5 indicando continuidade da ideia de compasso, causando uma dubiedade quanto à coda que será antecipada na parte 6.

COMPASSO 4: PARTE 6 (ANTECIPAÇÃO DA CODA: DUBIEDADE FORMAL)

Esta parte 6 tem uma função de coda, não ocorrendo num local formal esperado para a coda – utiliza parte do segmento do tema coral A. São apresentados três acordes – ou ideias de acordes – sendo somente o último delineado de maneira explícita. A sequência harmônica é Em, Dm(omit5)/C, A. O compositor, interessado no aspecto da indefinição, inicia a coda sem aviso, mantendo a barra tracejada provocando uma suposta espera por algum segmento que continue o desenvolvimento do tema D.

Dunsby & Whittall se referindo à "sonata atonal", dizem que,

> em miniaturas atonais, mesmo quando analogias entre a organização e modelos estróficos, binários ou ternários são possíveis, ambiguidades significativas podem surgir. É claro, prefere-se acreditar que é parte do radicalismo necessário de tais peças, que elas reivindiquem em sua liberdade, tais modelos. (Dunsby & Whittall, [1988] 2011, p. 138)

Nesse trecho, ocorre o clímax poético da contravenção, utilizando-se de uma quebra de expectativa para a ocorrência da coda, que deveria acontecer no compasso seguinte. Esse posicionamento é dúbio, torna a forma novamente passível de crítica pelo seu gesto antecipatório. A julgar pela delimitação do trecho, com o auxílio da convenção de barras de compasso, e a preferência da barra tracejada em vez da

barra de linha cheia (barra simples), no final da parte 5 (c. 4: ver Figura 14), o compositor quer indicar que esse compasso ainda não terminou, e nos moldes tradicionais e esperados da forma clássica, a coda deveria estar somente no compasso 5. Assim, o compositor com um gesto ilusório, subverte através dos códigos de barra de compasso, mas que em contrapartida expõe um conteúdo pertencente ao tema coral A – provocando uma intenção de coda. Porém, tal detalhe não poderá ser percebido se a análise for executada por um método unicamente auditivo.

Abaixo se pode observar as partes 1 a 7 do compasso 4, que tem a maior medida desse *Poesilúdio*, e é neste trecho que Almeida Prado parece atingir o ápice da sua proposta poética no que se refere à interação do tempo em função da forma, da ampliação do conceito de microforma e da subversão antecipatória quebrando os limites da lógica formal, propondo uma assimetria controlada através de seu gesto composicional.

p.1	p.3	p.3	p.4	p.5	p.6	p.7
tema D	micro-des. D	des. (temática das segundas)	des. (temática das segundas)	des. (temática das segundas)	antecipação da Coda	ext. da antec. da Coda

Figura 15. Desenvolvimento no compasso 4, contém 7 partes: nas partes 6 e 7 antecipam material do tema A, dando sentido de coda.

"As convenções formais", como diz Adorno (2007, p. 54), "perdem seu sentido" na música do século XX. Almeida Prado, quando recorre a esse processo de antecipação, "as convenções formais" adquirem "outro sentido", propiciado em primeiro instante, pelo entendimento corrente sobre a forma regular num sistema tonal que o ouvido ocidental dispõe. O compositor usa esse senso como ferramenta para criar o efeito da antecipação (perceptível na análise visual da partitura). Como resultado, o seu gesto composicional também amplia a ideia de microforma.

COMPASSO 4: PARTE 7 (EXTENSÃO DA ANTECIPAÇÃO DA CODA)

Ideia de material de coda na parte 2 do compasso 2, continua como uma relembrança, mas, sobretudo, como uma complementação da parte 1. Estando como coda,

não ocorrendo num lugar próprio de coda, esta estrutura frasística é uma extensão do material antecipado de coda na parte 6 deste compasso 4.

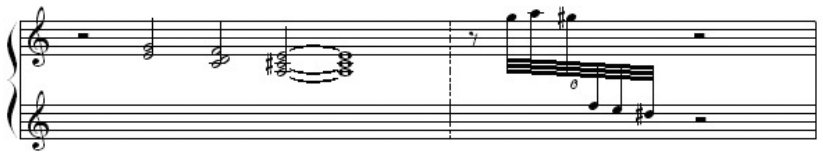

Figura 16. Parte 6: Em (omit 5), Dm (omit5)/C, A; parte 7: recapitulação dos elementos anteriores do tema A com caráter de coda onde não se esperava sua aparição.

COMPASSO 5: PARTE 1 (A CODA DE FATO)

Contém material com caráter de pequena variação harmônica, mantendo a melodia do tema coral A da parte 6 do compasso anterior. O compasso 5 continua contendo materiais do tema coral A; portanto, a barra de compasso convencional (simples: não tracejada), estabelece a coda de fato a partir deste ponto.

COMPASSO 5: PARTE 2 (EXTENSÃO DA CODA)

A repetição é exatamente igual ao material da parte 7 do compasso anterior (c. 4). Com diferenças, na quantidade de silêncio, as pausas possuem valores diferentes, tanto na parte 1 como na parte 2.

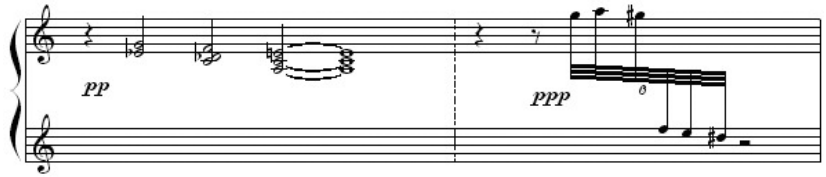

Figura 17. Parte 1 (subcompasso) como coda de fato, repete a coda prematura das partes 6 e 7 do compasso 4.

COMPASSO 6: PARTE 1 (EXTENSÃO DA CODA)

Novamente o material do tema coral A vem de forma transmutada, mantendo-se a 1ª voz, assim como acontece em todo o processo anterior da coda (iniciada na parte 6 do compasso 4); para se concluir a peça, a estrutura acórdica é novamente homofônica.

COMPASSO 6: PARTE 2 (CADÊNCIA DA CODA)

Um material melódico similar, com extensão acordal diferente da anterior, presente no tema coral A. Visualmente, tem caráter de parte 1, mas está como parte 2. Uma fusão, uma indistinção entre parte 1 e parte 2. Tal procedimento é próprio deste *Poesilúdio* – indefinir a forma, indefinir o sentido e alongar o tempo. Por isso, discute-se poética e esteticamente a própria forma, colocando imprecisão e dubiedade, presentificando o contraste nos desenhos e segmentos frasísticos, nas nivelações rítmicas, nas expansões e contrações dos planos de formas assimétricas aplicando espaços renovados na medida microformal.

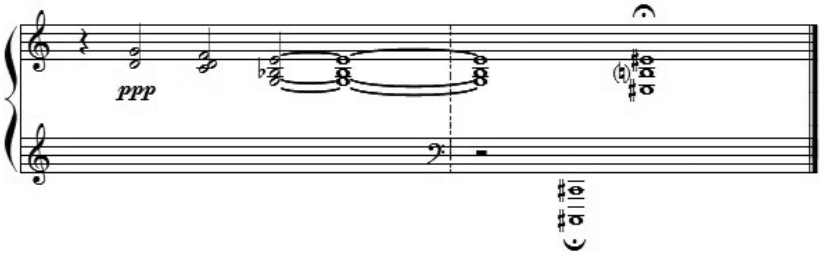

Figura 18. Parte 2 como variação do material da coda já duplamente apresentada anteriormente nos compassos 4 (parte 1) e 5 (parte 1) – uma finalização com ares suspensivos.

CONCLUSÃO

Na análise dos elementos de altura em suas estruturas reduzidas, em síntese, os pré-*clusters* e as estruturações das células rítmicas-melódicas, baseadas em 2as menores, são características importantes no processo composicional. Ao passo que no âmbito do tempo, a importância dos pulsos, os quais podem ser medidos hipoteticamente em fórmulas de compasso que não aparecem na quantificação grafada, permitindo sua identificação pela quantidade de unidades de tempo nos agrupamentos de materiais estruturais. O contraste entre figuras longas (mínimas) e figuras curtas (fusas), provoca um efeito causal equilibrado entre alongamento e contração da figura e do próprio pulso, ditando simetrias e assimetrias como um dos germes desta liberdade formal.

Em síntese, o esquema microformal dos seis compassos da obra, divididos em subcompassos (partes) (Figura 19).

c.1		c.2		c.3		c.4							c.5		c.6	
sub.1	sub.2	sub.1	sub.2	sub.1	sub.2	sub. 1	sub. 2	sub. 3	sub. 4	sub. 5	sub. 6	sub. 7	sub. 1	sub.2	sub.1	sub.2
16/4	16/8	16/4	12/8	14/4	10/8	22/4	3/8	5/16	2/16	7/16	12/4	3/4	11/4	4/4	11/4	8/4
tema A	micro-des. A	**tema B**	micro-des. A	**tema C**	micro-des. A	**tema D**	micro-des. D	des. (temática das segundas)	des. (temática das segundas)	des. (temática das segundas)	antecipação da Coda	ext. da antec. da Coda	**coda** (material de A)	ext. da Coda	**coda** (material var. de A")	cadência da **coda**

Figura 19. Resumo dos pulsos e fórmulas de compasso (não grafadas) nas respectivas partes (subcompassos) do *Poesilúdio nº 4.*

Ficam evidentes o encurtamento e a expansão formal através das quantidades de unidades de tempo ou pulsos de uma referida figura (Figura 19: 16 por 4, 14 por 4, 22 por 4…), alternados por outros pulsos nos segundos subcompassos (16 por 8, 12 por 8, 10 por 8…).

Jameson (2011, p. 205) em suas considerações sobre o fim da temporalidade diz que "a virtude estética de qualquer problema de forma, em particular um tão agudamente redutor como esse", ou o seu fim na conjuntura contemporânea "é permitir, sob os constrangimentos de limites estreitos ou mesmo intransponíveis, o exercício da ingenuidade e mesmo de sagacidade em sua inesperada resolução". Nesse sentido da ingenuidade, o compositor parece imbuir-se de uma naturalidade peculiar, ousando os materiais em novas disposições sem receios, sem retoques. A mão do compositor encontra-se livre, como solta está a mão de um pintor habilidoso que busca retratar as impressões maduras ou ingênuas de sua mente.

A microforma, nesse *Poesilúdio*, tem desenvoltura relevante como resultado final, e não como um modismo gratuito de medida em miniatura – mas, como uma releitura conceitual do que é espaço e do que é tempo. A medida (*Maβstab*) tem sua espacialização contraída e expandida em inúmeras combinações entre tempo, forma e altura. Almeida Prado parece conceber uma ideia crítica composicional além do que é conteúdo, do que é formal ou aformal.

REFERÊNCIAS

Almeida Prado, José Antônio R. *Cartas celestes:* uma uranografia sonora geradora de novos sons. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1985.

Adorno, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Carter, Tim. "Word-painting". In: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. New York: Macmillan, 2001.

Dunsby, Jonathan; Whitall, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. 1988. Trad. Norton Dudeque. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

Gubernikoff, Carole. "Escuta: lugar das multiplicidades musicais". In: Volpe, Maria Alice. *Teoria, crítica e música na atualidade*. Série Simpósio Internacional de Musicologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música, 2012.

Jameson, Fredric. "O fim da temporalidade". *Art Cultura.* Trad. Mauricio Miranda, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 187-206, jan.-jun. 2011.

Lacey, Hugh. *Valores e atividade científica 1*. Trad. Marcos Barbosa de Oliveira, Eduardo Salles de Oliveira Barra, Carlos Eduardo Ortolan Miranda. Introdução e prefácio de Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Associação Filosófica Scientiae Studia, Editora 34, 2008.

Mann, Thomas. *The magic mountain: a novel*. Trans. John E. Woods. New York: Knopf, 1995.

Moreira, Adriana Lopes da Cunha. *A poética nos "16 Poesilúdios" para piano de Almeida Prado: análise musical.* Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

Nadai, Robson Alexandre de. *Sonata para trombone e piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa.* Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

Persichetti, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Trad. Alicia S. Santos. Madri: Real Musica, 1985.

Rocha, Junia Canton. *Decisões técnicos-musicais e interpretativas no Segundo Caderno de Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

Sant'Ana, Edson Hansen. Sistemas musicais em Almeida Prado nas fases síntese e moderna. In: *III Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto.* Ribeirão Preto: Universidade de São Paulo, 2009.

Sant'Ana, Edson Hansen. *Expressividade intervalar nos Poesilúdios de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 1965 Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2008.

Schoenberg, Arnold. *Harmonia*. Trad. e ed. Marden Maluf, cf. Harmonielehre (1922). São Paulo: Editora Unesp, 2001.

Whittall, Arnold. Form. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie e John Tyrrell. London: MacMillan Press Ltd., 2001.

Zahlen, Letzte (ed.). *Langenscheidt Euro-Wörterbuch Portugiesisch: alemão/português, português/alemão.* "Mabstab", p. 191, 436. Berlin: Langenscheidt, 1992.

EDSON HANSEN SANT'ANA é professor efetivo na disciplina de Artes – Música no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT). Mestre em Música pela Universidade de Brasília (2009), dissertação "Expressividade intervalar nos *Poesilúdios* de Almeida Prado". Bacharel em Música – Composição, pela Universidade Estadual de Campinas (1996). Foi professor da Universidade Estadual de Mato Grosso, na Pró-reitoria de Extensão e Cultura (2001-2006) e conduziu a Orquestra de Cordas da Unemat (2004-2006). Coordenador técnico pedagógico na Escola Orquestra Inclusiva de Música (2007). Foi pesquisador assistente da Retrospective Index to Music Periodicals (RIPM – Brasil) (2009). Tem desenvolvido pesquisa em Teoria e Análise com ênfase interdisciplinar da Teoria Crítica em Musicologia. Desenvolve trabalhos e práticas envolvendo temas convergentes à Educação Musical na área de aprendizado coletivo de instrumento, harmonia, arranjo e improvisação.